



Revista de Linguística e Teoria Literária • ISSN 2176-6800

A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos

The creation of the fantastic, the uncanny and the marvelous in three North American short-stories

Adolfo José de Souza Frota

Universidade Estadual de Goiás (UEG – Campos Belos)

Resumo: O objetivo desse artigo é analisar três contos de três autores norte-americanos do século XIX e XX e discutir a criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso nessas histórias. Como uma reação ao racionalismo, a literatura fantástica tem como assunto principal o sobrenatural mesmo que, de acordo com determinadas categorias teóricas, o sobrenatural seja aceito, negado ou ambíguo. Nosso artigo discutirá essas três posições teóricas a partir de três narrativas curtas norte-americanas.

Palavras-chave: Fantástico. Estranho. Maravilhoso. Conto.

Abstract: The purpose of this article is to analyze three short-stories written by three North American authors from the 19th and 20th century and to discuss the creation of the fantastic, uncanny and marvelous in these stories. As a reaction against rationalism, the fantastic literature has as the main theme the supernatural, although the supernatural can be accepted, denied or ambiguous, according to some theoretical categories. Our article intends to discuss these three theoretical positions based to three North American short-stories.

Keywords: Fantastic. Uncanny. Marvelous. Short-story.

Introdução

A literatura que envolve temas sobrenaturais viveu um dos seus momentos mais produtivos no século XIX graças ao talento de autores como E. T. A. Hoffman, E. A. Poe, Nathaniel Hawthorne, Prosper Mérimée entre inúmeros outros. O nosso artigo tem como principal meta percorrer algumas teorias que discutem a literatura que aborda o sobrenatural, tanto para afirmá-lo (maravilhoso), quanto para negá-lo (estranho) ou possibilitá-lo (fantástico). Ao lado do fantástico, que será analisado e exemplificado a partir do conto do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne “O jovem Goodman Brown”, discutiremos o que é o estranho e analisaremos essa possibilidade de leitura do sobrenatural no conto do também norte-americano E. A. Poe com a narrativa “A queda da casa de Usher”. E, finalmente, discutiremos a noção do maravilhoso contemplando o conto “Ele”, de H. P. Lovecraft. Nossa leitura teórica será a partir das ideias de Tzvetan Todorov.

Em primeiro lugar, o fantástico será considerado como toda a literatura que, de algum modo, discute a possibilidade da experiência metaempírica. A partir de Todorov, há distinção entre narrativas que abordam o sobrenatural, quando ele cria diferentes categorias para as três possibilidades de experiência (afirmação do sobrenatural, negação e dúvida).

1 Percurso teórico do fantástico

Um dos primeiros autores a buscar uma teoria sobre a literatura que aborda o sobrenatural foi Howard Phillips Lovecraft que publicou, em 1927, *O horror sobrenatural na literatura*, um longo ensaio que tenta encontrar o motivo da proliferação de histórias de horror, assim como tenta fazer um extenso levantamento dos principais escritores ocidentais que escreveram sobre o assunto. Fica evidente que Lovecraft considera apenas a literatura que, a princípio, inspira horror. Mas, suas ideias são válidas se pensarmos numa evolução teórica. Ademais, uma das primeiras constatações do autor (1987, p. 5) foi a da dificuldade de criar uma teoria que satisfaça as inúmeras histórias sobrenaturais, frutos da criação de vários autores.

Lovecraft (1987, p. 1-2) percebe que o envolvimento com o fantástico demanda um esforço por parte do leitor, visto que uma das primeiras limitações está na comparação com a vida real. O leitor precisará ter “uma certa dose de imaginação e capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia” para poder se envolver na trama que vai, exatamente, discutir sobre temas que ultrapassam a habilidade de compreensão do ser humano. Com isso, Lovecraft (1987, p. 4-5) nos apresenta uma outra condição necessária para o fantástico: a derrogação ou a suspensão das leis da natureza, a única defesa que temos, segundo ele, contra as agressões do caos e dos demônios do espaço desconhecido.

A proposta desse autor norte-americano é vincular a ideia do fantástico à história de horror. Com isso, o medo, principalmente daquilo que é desconhecido, é

caracterizado como o sentimento mais básico do ser humano. Esse sentimento primordial é expresso na forma mais elementar de cultura, o folclore, através das figuras macabras e demoníacas. A literatura, então, assume o papel de manifestação cultural ao também expressar histórias que envolvam fenômenos sobrenaturais ou qualquer outro tipo de assunto que provoque o medo (LOVECRAFT, 1987, p. 1).

Assim, Lovecraft (1987, p. 3) associa a composição de histórias sobrenaturais a uma tendência do ser humano de expressar o medo do desconhecido. Sendo a dor e o perigo da morte as emoções mais lembradas, o folclore expressou, de forma mais constante, o lado “negro e malfazejo do mistério cósmico”.

Outro ponto de importância fundamental está na criação da atmosfera. O horror é suscitado não apenas pela violência de sacrifícios secretos, ossos ensanguentados e formas amortalhadas fazendo tinir correntes. Antes de qualquer violência e horror físico, é preciso conceber a criação de um ambiente de terror sufocante e inexplicável. Aliada a concepção dessa atmosfera está a criação de determinada sensação. Nesse caso, a sensação que o leitor deve ter é a do medo. Entretanto, o medo tem que ser do contato com as forças desconhecidas, daquelas que a ciência não pode explicar. Caso a história tenha uma explicação dos seus fenômenos através dos meios naturais, ela não se constitui como fantástica. Por isso, o autor afirma que “[o] único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas [...]” (LOVECRAFT, 1987, p. 5-6).

O que faltou para o livro de Lovecraft foi uma investigação mais aprofundada sobre o motivo da grande propagação de histórias fantásticas, fenômeno este que começou no século XVIII e teve o momento mais prolífico no século XIX. Para a professora Selma Calasans Rodrigues, em *O fantástico* (1988, p. 27),

[o] fantástico, no sentido estrito, se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda metafísica. Nesse sentido ele operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental. Pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas, essa é a grande proposta do século XVIII.

Rodrigues se refere ao fantástico (ou literatura do sobrenatural) que foi iniciada na era moderna, a partir do século XVIII e que costuma debater a existência do metaempírico. Essa proliferação significa que, no seio do racionalismo europeu, um gênero ocorre em paralelo com toda a força de oposição ao pensamento científico, uma forma de reação à razão. Estamos nos referindo à literatura gótica, iniciada com o romance de Horace Walpole *O castelo de Otranto* e amplamente desenvolvida no Reino Unido e Irlanda.

O grande teórico do fantástico é Tzvetan Todorov, autor de *Introdução à literatura fantástica*. O autor búlgaro ampliou o conceito do fantástico a partir de uma diferenciação quanto ao seu conteúdo, levando em consideração um

pressuposto: a correlação de duas realidades em uma narrativa e a possibilidade de escolha entre essas duas alternativas. As realidades são, precisamente, a natural e a sobrenatural. O fantástico todoroviano se configura na dúvida quanto a uma explicação lógica ou não de determinado acontecimento.

Todorov (2007, p. 30) defende que a principal característica do fantástico é que o diferencia dos demais gêneros que tratam do mesmo assunto (o maravilhoso e o estranho) é a hesitação que o leitor tem ao questionar se a narrativa que ele está lendo é verdadeira, fato da realidade, ou apenas uma ilusão. O fantástico acontece da seguinte forma: alguns fenômenos aparentemente sobrenaturais acontecem. Entretanto, há possibilidades de que esses fenômenos possam não ser sobrenaturais:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30-31).

Todorov (2007, p. 31), definitivamente, resume a noção de fantástico a partir de apenas um conceito: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

O efeito do fantástico, para ele, não está subordinado ao efeito do medo e do horror, como, por exemplo, aponta Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura*. O medo não é uma condição necessária, apesar de estar frequentemente ligado ao gênero. O que é fundamental no fantástico é a possibilidade de hesitação entre a razão e a “desrazão”, entre uma explicação natural ou sobrenatural para a história. A hesitação provoca outra característica apontada pelo autor: a ambiguidade. Isso significa que o fantástico implica a integração do leitor no “mundo das personagens”. Todavia, Todorov esclarece que a ideia de leitor não contempla o leitor real, e sim uma “‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador)” (2007, p. 37, grifo do autor).

A hesitação é provocada pela ambiguidade da história. Esta, por sua vez, suscita a dúvida no leitor. Tal característica é provocada pela utilização recorrente de dois procedimentos de escritura. São eles o imperfeito e a modalização. Todorov (2007, p. 43-44) usa dois exemplos para esclarecer esse ponto. Quanto ao imperfeito, uma frase como “amava Aurélia” não determina se o falante ainda a ama ou não, gerando, portanto, a imprecisão quanto ao sentimento. Já a modalização, ele utiliza dois exemplos: “chove lá fora” e “talvez chova lá fora”. No primeiro caso, há certeza do fenômeno, enquanto que no segundo, não há.

O professor Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980, p. 35-36), também concorda com a ideia da ambiguidade no fantástico ressaltando que um dos mundos não deve anular o outro. O gênero, dessa forma, tenta suscitar e manter o debate sobre os dois elementos de oposição (o real e o suprarreal) cuja coexistência parece, a princípio, impossível:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicitamente aceite ou exclua inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

Filipe Furtado discorda da teoria de Todorov sobre a hesitação do leitor (narratário) diante de uma narrativa fantástica. Para Furtado (1980, p. 74-75), o papel do narratário não pode deixar de constituir uma característica importante do fantástico, portanto, não é possível atribuir-lhe o papel fundamental de caracterizar o gênero, já que, em muitos casos, a sua existência não se torna aparente. E, para o leitor real, poderá não ficar claro a função do narratário. Ademais, a diversidade de leitores reais com as suas possíveis variedades de reações perante o enredo torna bastante improvável que a hesitação ocorra na maioria das leituras. Além disso, a ambiguidade pode não se sustentar em uma segunda leitura.

Isso significa que a hesitação é ponto importante, mas não deve ser considerado o único critério para a identificação do fantástico, pois os

[...] diferentes tipos de leitura não podem ser arvorados em critérios suscetíveis de contribuir para a caracterização do gênero. Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles (FURTADO, 1980, p. 77).

Ao lado do fantástico, que permite a leitura e a hesitação na compreensão de outras realidades, Todorov (2007, p. 47-63) apresenta mais duas possibilidades literárias que complementam a noção do fantástico. Segundo ele, quando uma história apresenta um acontecimento aparentemente sobrenatural, mas acaba recebendo uma explicação racional e a vida volta à normalidade, temos o estranho¹;

¹Gostariamos de chamar atenção para a existência de dois conceitos de “estranho” largamente estudados na literatura. O primeiro deles, o conceito todoroviano de estranho, está ligado à literatura de experiência insólita a partir de uma posição de negação, ou seja, da não admissão do metaempírico pela argumentação científica. O segundo é de concepção freudiana com o estudo das palavras alemãs *Heimlich* (familiar) e *Unheimlich* (estranho). Sigmund Freud (1972, p. 281-283) discute o parentesco

quando a história revela a existência de uma natureza que está além da nossa compreensão, temos o maravilhoso.

A literatura do sobrenatural tem o poder de subverter o real mesmo quando procura negá-lo. Uma das formas mais comuns é através do sonho. O sonho é, na verdade, uma não subversão que subverte, pois nada, em vigília, aconteceu. O sonho possibilita que haja violação sem que, na realidade, ocorra, pois as leis naturais continuam sendo mantidas quando estamos acordados. É por isso que o sonho é um tema recorrente no fantástico, por ele ressaltar a ideia de ambiguidade, visto que a experiência sobrenatural acontece apenas em estado inconsciente. B. Tomachevski, em “Temática” (1971, p. 189), assinala que o sonho, o delírio e a ilusão visual são motivos habituais que oferecem a possibilidade da dupla interpretação da narrativa fantástica. Essa mesma concepção é defendida por Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 33-34) quando declara que o sonho é usado frequentemente como explicação para experiências inverossímeis. Entretanto, “o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real”.

É comum, também, ao fantástico a sugestão racional para a experiência metaempírica. Além do sonho, a loucura, a bebida, a droga são outros meios plausíveis de explicação quando não se quer admitir a possibilidade do sobrenatural. A narrativa de Nathaniel Hawthorne “O jovem Goodman Brown” apresenta, como uma segunda possibilidade, o sonho da personagem homônima, conforme observaremos mais adiante.

O estranho procura restabelecer a ordem da natureza ao racionalizar os acontecimentos que poderiam facilmente cair no sobrenatural. Há o anseio de que se mantenha o *status quo*, ou seja, o período anterior ao acontecimento aparentemente extraordinário. Com esse gênero, tanto o narrador quanto as personagens têm as suas convicções mantidas, as suas crenças são respeitadas e preservadas, mesmo que a história pareça conspirar contra elas. É o que veremos em “A queda da casa de Usher”.

O maravilhoso não questiona ou nega qualquer manifestação metaempírica. Se um fantasma aparecer, ou um nigromante ressuscitar um demônio, tal improbabilidade (em nosso mundo racional e científico), por mais que possa chocar as personagens, acaba sendo aceito. Muitas vezes é até combatido quando o sobrenatural se manifesta para o mal, como acontece em *Drácula*, do irlandês Bram Stoker. A figura de Van Helsing, o caçador de demônios, se torna o agente que luta para restabelecer a ordem, mesmo que essa ordem aceite a presença de manifestações que estão além da nossa compreensão.

dos vocábulos no que concerne ao sentido ambivalente. Assim, os dois vocábulos compartilham o mesmo significado: *Heimlich* é algo familiar e estranho e *Unheimlich* é algo estranho e familiar. O autor conclui que *Unheimlich* quer dizer a sensação de estranheza, medo e pavor provocada por algo familiar, algo que deveria manter-se oculto e veio à tona.

O maravilhoso é o único dos três gêneros que privilegia abertamente o sobrenatural, já que o fantástico põe dúvida quanto a sua autenticidade e o estranho o rejeita peremptoriamente.

2 O fantástico em “O jovem Goodman Brown”

O conto de Nathaniel Hawthorne, “O jovem Goodman Brown”, é uma das narrativas mais conhecidas do autor. Como toda obra de talento, a história pode ser lida a partir de várias possibilidades interpretativas. Os nomes das personagens sugerem que é possível uma leitura religiosa e alegórica. Sendo assim, é plausível interpretar o conto como a história de uma viagem em que, ao final dela, a personagem central descobre o mal. Em nossa leitura, estaremos de acordo com Todorov (2007, p. 39) ao defender que a interpretação fantástica “anula” qualquer interpretação alegórica ou metafórica². Sendo assim, faremos apenas alusão ao embate entre sonho e realidade.

O início mostra o “Bom Homem” Brown se despedindo da esposa Faith (literalmente, “Fé”) antes de partir para uma viagem misteriosa pouco antes do pôr do sol. A estrada que ele vai tomar passa por dentro de uma floresta densa e escura, o que já suscita um enredo macabro. O clima de tensão e expectativa aumenta quando a jovem esposa demonstra apreensão ao se despedir do marido e quando ele começa a refletir sobre o objetivo da viagem: “Sou um desgraçado por deixá-la por tal coisa! E ela ainda me fala de sonhos. Seu rosto, enquanto falava, pareceu-me preocupado, como se um sonho a tivesse advertido do que está para acontecer esta noite” (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

O acontecimento em questão é a participação dele em um ritual de bruxaria na floresta. Para isso, um misterioso homem aparece no meio da estrada escura para lhe guiar. O que mais lhe chama atenção é o cajado que o estranho carrega, igual a uma grande cobra negra tão engenhosamente forjada que parece estar viva. O narrador, ainda cético, afirma: “Com certeza, tratava-se de uma ilusão de óptica causada pela escassez de luz do lugar” (HAWTHORNE, 2004, p. 175). O fantástico se sustenta com a participação do narrador ou personagem na criação da atmosfera da dúvida em relação à autenticidade da experiência sobrenatural.

Essa afirmação nos leva ao âmagô do fantástico de Todorov: a ambiguidade da história. A dúvida é provocada quando o leitor hesita entre tomar a personagem misteriosa como um ser provavelmente demoníaco ou um sujeito que está ali apenas para acompanhar Brown. O narrador, nesse momento, tem certeza de que a visão de Brown não passa de uma ilusão de ótica.

Ao dizer sobre a sua intenção de não chegar ao final da viagem por pertencer ele a uma família respeitada de puritanos, Brown ouve do estranho que ele, o homem

² Para um estudo sobre a alegoria nesse conto, vide o artigo de nossa autoria “Puritanismo e alegoria: o conflito entre o bem e o mal em ‘O jovem Goodman Brown’”, publicado na revista *Espéculo*, de Madrid, e disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/alegoria.html>>.

misterioso, não é desconhecido tanto do avô quanto do pai de Brown. Além disso, o homem alega ser conhecido por tantas outras pessoas importantes de Massachussetts, inclusive por membros da igreja que o jovem frequentava. A informação, evidentemente, causa estranheza no leitor por se tratar de um homem que teve contato com o avô de Brown, quando este ainda era jovem.

Um dos verbos mais usados na tradução de “Young Goodman Brown” é “parecer”. Tal verbo denota dúvida em relação ao que se vai falar. E o narrador, que antes afirmara certeza quanto à ilusão de ótica em relação ao cajado, começa a empregar a palavra “parecia” para se referir ao desconhecido: “[...] mas no final colocou-se a rir [o homem misterioso] com tal violência que seu cajado em forma de cobra *parecia* balançar acompanhando-o” (HAWTHORNE, 2004, p. 176, grifo nosso) e “[o] viajante estendeu seu cajado e tocou-lhe o pescoço [de Goody Cloyse] nervoso com o que *parecia* ser o rabo da serpente” (HAWTHORNE, 2004, p. 177, grifo nosso).

Os dois encontram Goody Cloyse, a professora de catecismo de Brown que acha estranho uma senhora idosa andar no meio da floresta à noite. Com medo de que ela o visse com aquele homem, Brown resolve se esconder. O homem misterioso conversa com a senhora como se fossem velhos conhecidos. Cloyse demonstra que o conhece há muito tempo: ““Ah, cavalheiro, é o senhor mesmo?” [...] ‘Claro, é o senhor, e na antiga aparência do velho fofoqueiro, Goodman Brown, o avô do garoto bobo’” (HAWTHORNE, 2004, p. 177).

Ao se despedir de Goody Cloyse, o homem lhe joga o cajado que se transforma em serpente. Nesse momento, o narrador assegura tal fenômeno, inclusive, informando o leitor que se trata de uma vara emprestada por feiticeiros egípcios.

O papel do narrador nesse conto é ficar jogando com possibilidades interpretativas para os acontecimentos que narra. Ora ele afirma com certeza que se trata de uma ilusão, ora usa o verbo “parecer” para se referir ao homem desconhecido, ora assegura que seu cajado se transforma em serpente por estar ligado à bruxaria egípcia. No primeiro momento, o leitor está diante da visão de algo estranho que é provocado pela dificuldade de se enxergar, já que Brown caminhava à noite. Nesse caso, seria apenas uma ilusão e nossas leis naturais estariam intactas. Entretanto, o narrador, quando recorre ao verbo “parecer”, demonstra insegurança quanto ao que está narrando. No último momento destacado, quando o cajado se transforma em serpente, volta-se a segurança. Só que a certeza é de que algum fenômeno sobrenatural está acontecendo. O conto foi transitando entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Isso é determinado a partir da participação do narrador na criação da dúvida e da expectativa. A possibilidade de o conto ser maravilhoso é ainda reforçada quando, na falta de um cajado, o homem pega um galho de árvore e, juntamente com Brown, começa a retirar os raminhos e pequenos caules: “No momento em que encostaram os dedos, como se fosse o brilho comum do sol, eles [os ramos e caules] se tornaram estranhamente murchos e secos” (HAWTHORNE, 2004, p. 178).

Se em um primeiro instante o narrador duvida da existência do sobrenatural, mas acaba aceitando a manifestação metaempírica, a personagem também demonstrará ter dúvidas em relação àquilo que presencia.

Logo após o desaparecimento do homem misterioso, Goodman Brown, sozinho, ouve batida de cavalos na floresta. Resolve se esconder temendo pelo pior:

A confusão de sons parecia estar a pouca distância de onde o jovem se escondera; mas, por causa sem dúvida da escuridão profunda naquele ponto em particular, nem os viajantes nem seus companheiros eram visíveis. [...] Aquilo o incomodava muito, *porque ele podia ter jurado, fosse tal coisa possível, que reconheceria as vozes do pastor e do diácono Gookin*, movendo-se lenta e pesadamente, como faziam ao se reunir para alguma ordenação ou concílio eclesial (HAWTHORNE, 2004, p. 179, grifo nosso).

A desconfiança de Brown se estende até a natureza: “Ele olhou para o alto, *duvidando* se realmente havia um céu sobre ele” (HAWTHORNE, 2004, p. 179, grifo nosso). A natureza em que ele busca se apoiar para fazer a sua oração e se livrar da influência demoníaca acaba o aterrorizando quando Brown presencia, provavelmente, um fenômeno sobrenatural, o que aumenta mais ainda a confusão em sua mente:

Enquanto ele ainda olhava fixamente o profundo arco do firmamento e erguia suas mãos para orar, uma nuvem, embora nenhum vento soprasse, se precipitou no zênite e escondeu as estrelas brilhantes. O céu azul estava ainda visível, exceto diretamente sobre ele, onde essa massa preta de nuvem deslizava rapidamente para o norte. Das profundezas das nuvens, suspenso no ar, veio um confuso e duvidoso som de vozes. Depois, ele achou que estava identificando a voz de algumas pessoas da aldeia, homens e mulheres, os pios e os perversos, muitos dos quais ele encontrara na mesa de comunhão; e outros vira em orgias na taverna. No instante seguinte, tão confusos eram os sons, ele *acabou duvidando* se tinha mesmo ouvido qualquer coisa além do murmúrio da velha floresta, ainda que não houvesse vento nenhum (HAWTHORNE, 2004, p. 179-180, grifo nosso).

A dúvida se torna desespero quando Brown suspeita que Faith faça parte da comunhão demoníaca ao encontrar, em um galho, a fita rosa que ela usava antes de ele partir. Por isso, Brown lamenta: “Minha Faith se entregou! [...] O bem não existe no mundo; e o pecado é só uma palavra. Venha, diabo; o mundo é seu” (HAWTHORNE, 2004, p. 180). Nesse momento, Brown está perdendo Faith não apenas no sentido literal, a esposa dele. A perda de Faith também representa a perda

da fé na religiosidade e na bondade do ser humano. Sua fé cai em ruínas quando Brown vê várias pessoas respeitadas em conluio com o demônio e, principalmente, quando percebe que sua esposa também fora seduzida pelo mal.

Já era meia-noite, horário propício para possíveis manifestações sobrenaturais. Brown ouve um ruído que parece ser um hino, o mesmo cantado na congregação da aldeia. Um dos principais motivos da dificuldade de Brown discernir o que via acontece por causa da pouca luminosidade da floresta. Quando ele se aproxima da congregação, o narrador expõe o problema que a personagem tem para divisar uma “pedra que guardava certa semelhança rude e natural com um altar ou um púlpito [...] com a copa em chamas e o caule intocado, como as velas em um culto macabro” (HAWTHORNE, 2004, p. 181). Brown chega ao momento decisivo da narrativa, quando as forças do mal estão reunidas para celebrar a chegada de novos membros.

Ele constata: “Aqui está uma assembleia séria e desgraçadamente infeliz [...] (HAWTHORNE, 2004, p. 181). O narrador confirma a visão perturbadora de Brown ao perceber que, provavelmente, participavam da reunião tanto aqueles considerados santos na cidade, sinônimos de respeito e de religiosidade, quanto os de baixa reputação:

No meio deles, tremulando para a frente e para trás entre o lusco-fusco e a luz, estavam alguns rostos que seriam vistos no dia seguinte no conselho da província, e outros que, sabá após sabá, pareciam devotadamente celestiais, e muitos pios no banco da igreja do mais santo púlpito da região. Alguns afirmam que a senhora do governador estava lá. [...] Mas, acompanhando muito irreverentemente essas graves, reputadas e piás pessoas, esses anciões da igreja, as damas castas e as virgens orvalhadas, lá estavam homens de vida dissoluta e mulheres de larga fama, infelizes lançados a toda vilania e vícios imundos, suspeitos inclusive de crimes terríveis (HAWTHORNE, 2004, p. 181-182).

Mais uma vez, a falta de luminosidade atrapalha a visão de Brown. Esse é, evidentemente, um dos fatores centrais que autenticam a imprecisão daquilo que o protagonista está presenciando: “[...] o surpreendente bruxuleio da luz brilhando sobre o obscuro campo deixou Goodman Brown *muito confuso, ou talvez* ele mesmo tenha reconhecido um grupo de membros da igreja de Salem famosos por sua especial santidade” (HAWTHORNE, 2004, p. 182, grifo nosso).

Ao se aproximar da congregação maléfica, determinada visão chama a sua atenção: “Ele *podia jurar* que a forma de seu próprio pai pedia-lhe que avançasse [...], enquanto uma mulher, com as feições embaçadas pelo desespero, ergueu as mãos para aconselhá-lo a voltar. *Seria a sua mãe?* (HAWTHORNE, 2004, p. 183, grifos nossos).

O lugar do rito também é descrito sem detalhes precisos, já que o narrador continua usando o verbo “parecer” e a conjunção “ou”, que também exprime incerteza. Sabemos que se trata de um ambiente caracterizado para servir como um altar para um culto de bruxaria. O narrador se esforça para caracterizá-lo utilizando adjetivos que remetem a aspectos sombrios e diabólicos: “[...] pelas chamas das tochas parecidas com o inferno [...]. Uma bacia foi escavada na pedra. Aquela luz flamejante era água vermelha? Ou sangue? Ou, por acaso, um líquido queimando?” (HAWTHORNE, 2004, p. 184). Temos dúvida em relação aos detalhes do culto. Por outro lado, temos certeza de estar presenciando algo que envolve o sobrenatural. Estaríamos caminhando para o maravilhoso?

Quando Faith inicia a sua participação no ritual, algo acontece. E aqui está o momento mais importante do conto que vai indicar ser ele uma narrativa fantástica, de acordo com a teoria de Todorov. Subitamente, a história é interrompida e o narrador informa:

Se Faith obedeceu, Goodman Brown não sabe. Naquele mesmo momento ele achou a si mesmo na solidão da calma noite, ouvindo o bramido do vento que morria floresta adentro. Ele chocou-se contra a pedra, e a sentiu fria e úmida, enquanto um graveto, que tinha estado nas chamas, salpicava seu rosto com o mais frio sereno (HAWTHORNE, 2004, p. 184).

Novamente a dúvida está instaurada e agora não há mais como apontar outra alternativa. Ela perdura até o final da história. Ademais, o narrador fica hesitante em afirmar se Brown realmente teve algum pesadelo ou de fato ele presenciou um ritual de bruxaria. Ele deixa para o leitor a tomada de posição: “Teria Goodman Brown apenas caído na floresta e tido um pesadelo?” / Acredite se você desejar [...]” (HAWTHORNE, 2004, p. 185). Nesse instante, o narrador alterna entre as duas possibilidades. Enquanto ele fala sobre a religiosidade das pessoas de Salem, Brown questiona a integridade religiosa das mesmas pessoas. Ao retornar para a cidade, percebemos a contraposição de opiniões entre o narrador e Brown que vai fortalecer ainda mais a ideia da dúvida. De qualquer forma, a ambiguidade permanece para o leitor resolver ou não, pois Brown acredita no que viu ou sonhou:

O velho diácono Gookin estava no culto doméstico, e as palavras santas de sua prece podiam ser ouvidas pela janela aberta. “A que deus está rezando o bruxo?”, disse Goodman Brown. Goody Cloyse, aquela excelente cristã, estava sob o sol da manhã na sua própria janela, catequizando uma garotinha que lhe havia trazido um pouco de leite recém ordenhado. Goodman Brown agarrou violentamente a menina, como se estivesse arrancando das garras do demônio. [...] No dia do sabá, quando a congregação estava cantando um salmo sagrado, uma canção pecaminosa soprava alto em sua orelha e afogava toda a melodia sagrada, impedindo-o de ouvir. Quando o pastor

falava do púlpito com poder e fêrvida eloquência, e com a mão sobre a Bíblia aberta, explicando as verdades sagradas da nossa religião, e contando vidas santificadas e mortes triunfantes, pregando felicidades no futuro ou miséria indizível, Goodman Brown empalidecia, cheio de medo de que o telhado desabasse sobre o blasfemo grisalho e sua plateia (HAWTHORNE, 2004, p. 184-185).

O conto de Hawthorne é fantástico porque fica evidente a permanência da dúvida em relação às experiências de Goodman Brown. O narrador deixa o questionamento para o seu leitor que decidirá, ou não, entre a possibilidade de que Brown tenha desmaiado e sonhado com o sobrenatural, ou tenha visto, de fato, um ritual de bruxaria, com a manifestação do extraordinário. O fantástico se nutre exatamente dessa ambiguidade.

3 O estranho em “A queda da casa de Usher”

Edgar Allan Poe, ao lado de E. T. A. Hoffmann é, sem dúvida, uma das maiores referências quando se fala sobre o fantástico (de forma geral) e sobre a história de horror. Sua mente perturbada e doentia foi tão produtiva que o autor escreveu várias obras primas tanto no conto “A queda da casa de Usher”, “O gato preto”, “O barril de Amontillado, quanto no poema “Annabell Lee”, “O corvo”, “O palácio assombrado”, entre vários outros.

“A queda da casa de Usher” é um dos contos mais conhecidos de Poe. O narrador-personagem é convidado para passar alguns dias na mansão de Usher, velho amigo de infância. O lugar chama-lhe atenção por se tratar de um casarão que, ao primeiro olhar, provocou no narrador profunda e insuportável tristeza. A atmosfera de melancolia permeia todo o conto e só é sobrepujado pelo sentimento de estranheza e mistério que os poucos e estranhos seres que aparecem na história provocam nele³.

A história que já ocorrera, por ser em flashback, denota uma certeza no discurso narrativo. A certeza em questão é a de que não há fenômenos sobrenaturais. Qualquer experiência metaempírica é recusada, negada e justificada a partir de uma explicação racional.

Aproveitando-se de um discurso demasiado racionalista, ainda na apresentação da história, o narrador deixa bem claro que todas as suas impressões negativas e estranhas, provocadas por situações no mínimo bizarras, ocorreram pela

³ Há um estudo, de nossa autoria, intitulado “Claustrofobia gótica. A personagem e o espaço melancólicos em ‘A queda da casa de Usher’”, que discute a construção do espaço melancólico. O periódico foi publicado em 2010. Há uma versão *online* no endereço <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/14722/9196>>.

ação da superstição sugerida tanto pelo espaço quanto pelo próprio caráter do amigo. Ele admite que se deixou influenciar pela atmosfera melancólica e escura do lugar:

Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido aumento de minha superstição – pois, por que não defini-la assim? – serviu principalmente para acentuar aquela sensação. [...] Minha imaginação trabalhara tanto que me parecia haver realmente, em torno da mansão e suas adjacências, uma atmosfera peculiar, que nada tinha em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas e do lago silencioso – um vapor pestilento e místico, opaco e pesado, mal discernível, cor de chumbo (POE, 2003, p. 9-10).

O narrador-personagem, também, antecipa a explicação lógica do motivo que provavelmente provocou o desabamento da mansão:

Afora essa indicação de ostensiva decadência, a casa não apresentava sinal algum de instabilidade. Talvez o olhar de um observador metuculoso pudesse ter descoberto uma fenda mal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago (POE, 2003, p. 10).

O espaço sombrio, que costuma ser palco para o desenvolvimento das histórias sobrenaturais, nesse conto, serve para influenciar a sensação lúgubre no narrador. É um espaço que, de certa forma, se torna uma manifestação dos sentimentos tanto de Usher quanto do próprio narrador. Ele também funciona para provocar o sentimento do medo, da superstição e da já referida melancolia: “[...] fiquei surpreso antes as visões insólitas que aquelas imagens ordinárias despertavam em minha imaginação” (POE, 2003, p. 11). Quanto ao medo, para o narrador, é sugestão, é quando há o abandono da razão. O medo é um fantasma inventado pelo próprio ser humano e que aspectos de ordem espacial contribuem para o florescimento da superstição. Essa é a tese da personagem narradora.

Roderick Usher é uma típica personagem do Romantismo negro: tez cadavérica, lábios pálidos, cabelos macios como teia de aranha, hipersensibilidade em relação à luz e à maioria dos sons, comportamento soturno e uma terrível proximidade da morte. O grande problema de sua família é a certeza de que a linhagem Usher estava chegando ao fim devido a uma não prolífica multiplicação familiar. Além dele, havia a irmã, lady Madeline, que estava à beira da morte. Para Usher, a casa estava amaldiçoada, pois havia uma atmosfera que rondava o ambiente e o impedia de sair. Já lady Madeline sofria de constantes ataques epiléticos. Sua doença desafiava o conhecimento científico da época, pois os médicos não conseguiam explicar a razão de sua apatia constante e do esgotamento gradual de suas forças.

O narrador, constantemente, acentua o seu estranhamento em relação ao comportamento de Usher. Entretanto, justifica-o utilizando explicações racionais. Para ele, Roderick era hipocondríaco, sua razão estava desmoronando, frequentemente a imaginação ficava desordenada e sofria de enfermidade mental.

Os dois se distraíam pintando, ouvindo música e lendo. Entre os livros que Usher lia estava o *Vigiliae mortuorum secundum chorum ecclesiae Maguntinae*, que podemos traduzir como *Vigília aos mortos segundo o coro da igreja de Maguncia*. Tal livro, para o narrador, influenciou Roderick quando este manifestou a vontade de não enterrar o corpo de lady Madeline, depois da sua morte aparente.

Após a cerimônia, o comportamento de Usher se tornou mais estranho ainda. O narrador nos informa que ele verificou uma transformação visível nos sintomas que pioravam a saúde mental do amigo. Os seus hábitos anteriores foram todos negligenciados: andava pelos aposentos sempre apressado e com nenhuma finalidade, o seu rosto ficou mais pálido e cadavérico, sua voz se tornou apenas um leve e trêmulo balbucio, havia algum mistério no seu comportamento ao ponto de fazer com que o narrador desconfiasse se o outro escondia algum segredo, pois Roderick, frequentemente, ficava olhando o vazio, distraidamente. Tal comportamento, segundo o narrador, o contagiou em todas as impressões futuras: “Não era de estranhar que sua condição me aterrorizasse... que *me contagiasse*. Sentia que se iam arrastando sobre mim, de modo lento, mas certo, as violentas influências de suas fantásticas, impressionantes superstições” (POE, 2003, p. 22, grifo nosso). Além disso, o narrador confessa:

Procurei convencer-me de que muito, senão tudo, do que sentia era devido à influência perturbadora do sombrio mobiliário do aposento – das negras e esfrangalhadas cortinas que, agitadas pelo sopro de uma tempestade que se iniciava, oscilavam de um lado para outro nas paredes e farfalhavam inquietas em torno dos adornos do leito (POE, 2003, p. 22).

Portanto, o narrador sempre se armará de argumentos racionais para explicar os acontecimentos aparentemente sobrenaturais como meio de defesa: “Lutei por afastar, por meio do raciocínio, o nervosismo que se apoderara de mim” (POE, 2003, p. 22). O sobrenatural é negado em virtude da intenção de sempre se estabelecer a ordem, desde que esta ordem assegure a não existência de fatos que fogem à ciência. O narrador trava uma luta contra a estranheza dos acontecimentos e contra si próprio, ao dizer que tudo não passa de histeria, e que as suas sensações são, na verdade, superstições. Ele luta para que o *status quo* continue preservado. Alguns acontecimentos estranhos serão para ele apenas manifestações explicáveis a partir do discurso científico. Entretanto, a atmosfera sombria e melancólica acaba influenciando-o em determinados momentos, quando o narrador titubeia em relação à sua fé na ciência.

O primeiro deles ocorre quando Usher encontra o narrador no quarto do amigo, numa noite de tempestade. No momento da narração, o amigo de Roderick

reconhece a sua singularidade: “[...] resplandecia uma *claridade sobrenatural*, uma emanção gasosa que pairava sobre a casa e a envolvia numa mortalha luminosa e bem visível” (POE, 2003, p. 23, grifo nosso). Porém, com a intenção de tranquilizar tanto ele quanto Usher, o narrador justifica: “– Essas aparições, que o transtornam, não passam de fenômenos elétricos nada extraordinários... ou pode ser que tenham sua origem terrível nos miasmas fétidos do lago” (POE, 2003, p. 23-24).

Esse conto não é fantástico porque há sempre uma explicação convincente para todas as manifestações estranhas. Quanto à possibilidade de que a origem da tempestade tenha ocorrido no lago próximo à mansão, devemos nos lembrar que o narrador se justifica, no início do conto, ao antecipar que tanto o lugar quanto Usher o influenciaram. Se essa primeira explicação não for suficiente para “tranquilizar” o leitor e o próprio narrador, os demais fenômenos receberão explicações mais plausíveis.

Estamos nos referindo ao episódio seguinte à tempestade, quando o narrador lê para Usher o romance *Mad Trist*, de Launcelot Canning⁴, em que a personagem principal, Ethelred, tenta entrar na morada de um ermitão, à força. Sua primeira provação foi derrubar, com a maça, a porta que protegia tão bem o lugar. Tal ato é descrito com detalhes. Nesse mesmo instante, o narrador se surpreende ao ouvir um ruído análogo em uma parte distante da mansão: “[...] dir-se-ia um eco [...] dos próprios estalidos e estragos descritos, de maneira tão minuciosa [...]. Era, sem dúvida alguma, apenas a coincidência que me atraía a atenção [...]” (POE, 2003, p. 25).

O próximo ato de Ethelred foi enfrentar um dragão, já que o ermitão não se encontrava no lugar. Ethelred o derrotou erguendo a maça e desferindo um golpe na cabeça do dragão. O monstro deu um grito tão forte e medonho que o herói teve que tapar o ouvido. O acontecimento estranho ocorre quando o narrador pausa a leitura assustado com um grito estridente e agudo, com uma intensidade oposta ao do grito do dragão. O narrador se assusta com a segunda coincidência, pois ele se preocupa com a possibilidade de Usher ter ouvido o ruído. De qualquer forma, continua a leitura.

Logo após a morte do dragão, Ethelred vai em direção a um escudo de bronze postado atrás do monstro. Antes que ele o alcance, o objeto cai no chão provocando um enorme e terrível ruído. O mesmo barulho foi ouvido pelo narrador que se assusta e considera a existência do sobrenatural.

Essa série de coincidências (que configuram uma *mise en abyme*) serão explicadas, racionalmente, por Usher:

– Não ouve, agora? Sim, eu o ouço, e ouvi antes. Durante muito, muito tempo, muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho ouvido... Mas não me atrevia – oh, miserável infeliz que sou! – não me atrevia... não *me atrevia* a falar! Nós a

⁴ De acordo com o site “The Edgar Allan Poe Society of Baltimore”, Launcelot Canning é uma criação de Poe. Para mais detalhes: <<http://www.eapoe.org/WORKS/misc/prosp010.htm>>.

colocamos viva em sua tumba! Não lhe disse que os meus sentidos estão aguçados? Digo-lhe, agora, que ouvi os seus primeiros e quase imperceptíveis movimentos dentro do ataúde. Ouvi-os, há muitos, muitos dias... mas não ousava... não ousava falar! E agora... esta noite... Ethelred – ah, ah, ah! –, o arrombamento da porta do ermitão, o grito de morte do dragão e o estrondo do escudo... diga-se antes, o destroçar de seu ataúde, o ranger dos gonzos de ferro de sua prisão e a sua luta dentro da cripta revestida de cobre! Oh, para onde fugirei? Não estará ela logo aqui? Não estará ela correndo ao meu encontro, para censurar-me pela minha precipitação? Não ouvi os seus passos na escada? Não percebo o bater horrível de seu coração? Louco! (POE, 2003, p. 27, grifos do autor).

O mais singular dos acontecimentos ocorre quando Roderick, assustado com a certeza de seu crime, se desespera ao ouvir os passos da irmã indo ao seu encontro. Ele grita: “– *Louco! Digo-lhe que ela está agora atrás da porta!*” (POE, 2003, p. 27, grifo do autor). Mesmo que esse momento pudesse figurar como uma cena clássica de história de horror sobrenatural, o narrador, recuperando a racionalidade, consegue justificar a enorme força de lady Madeline quando esta abre as enormes portas de madeira e entra no quarto:

No mesmo instante, como se a energia sobre-humana de suas palavras houvesse adquirido a força de um encantamento, as enormes e antigas folhas da porta que ele indicava entreabriram, lentamente, as suas pesadas mandíbulas de ébano. *Aquilo era obra de uma rajada de vento*, mas no marco daquela porta surgiu, alta e amortalhada, a figura de lady Madeline de Usher (p. 27, grifo nosso).

A doença da irmã de Usher é motivo que pode explicar o aparente equívoco (ou não) de ter sido enterrada viva. A catalepsia é a doença que provoca a paralisação do corpo e pode durar dias. São comuns histórias em que pessoas foram enterradas vivas, algo normal em sociedades menos desenvolvidas cientificamente ou em épocas em que a ciência ainda não podia diagnosticar a catalepsia de forma mais precisa. Alguns sintomas comuns a essa doença foram observados pelo narrador quando este, junto de Roderick, preparou o féretro para o sepultamento:

A enfermidade que levava lady Madeline ao túmulo em plena juventude deixara, como ocorre comumente em todas as doenças de caráter estritamente cataléptico, a ironia de uma ligeira coloração sobre o seio e o rosto e, nos lábios, esse sorriso equivocadamente parado, que é tão terrível na morte (POE, 2003, p. 21).

Com isso, nada de sobrenatural, de fato, ocorreu. O ambiente melancólico serviu para impressionar o narrador, o casarão em decadência corroborou a sensação do macabro e a própria constituição física e psíquica de Usher fomentou a superstição do amigo. Por mais espantosa que possa parecer a história, lady Madeline não é um zumbi que veio arrastar o irmão para a morte. Os últimos acontecimentos impressionantes foram o abraço fatal dos dois irmãos que caem mortos e o desmoronamento da velha mansão. Os dois morrem extinguindo o sobrenome Usher. A propriedade da família também é destruída. O nome do conto é justificado, pois confirma que a queda da casa de Usher se refere não só à mansão em ruínas, mas a descendência Usher que é abruptamente interrompida.

Quanto ao desabamento, temos noção de que este só ocorre por causa da má conservação e da decadência do prédio. A alusão inicial de que um olhar mais atento veria as rachaduras na sua estrutura é mais uma vez mencionada no final do conto: “A irradiação provinda da lua cheia, de um vermelho cor de sangue, já baixa no horizonte, brilhava agora através daquela fenda antes mal perceptível, a que já me referi, e que se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base” (POE, 2003, p. 28).

Portanto, o narrador justifica que a história singular da família de Roderick Usher não “fere” a ordem natural das coisas, pois não há “subversão” das regras, ou seja, o sobrenatural aqui é recusado, não é aceito, é até ridicularizado, tido como superstição. O narrador sempre procura uma explicação lógica para os fatos que poderiam parecer extraordinário. O *status quo* é preservado.

4 O maravilhoso em “Ele”

Nesse conto de H. P. Lovecraft, o metaempírico é aceito e em nenhum momento há qualquer questionamento sobre a veracidade dos fenômenos sobrenaturais. O narrador-personagem vai para a cidade de Nova Iorque à procura de inspiração artística. Sua busca ocorre em lugares sombrios e lúgubres como as zonas portuárias esquecidas e becos. Ao invés de inspiração, o passeio pelo submundo lhe trouxe apenas o horror principalmente pela descoberta, quando o dia amanheceu, de toda a sorte de imundície e corrupção leprosa que infestava a cidade. Esse sentimento é corroborado pelo aparecimento, em uma de suas perambulações pelo mundo *underground* nova-iorquino, de um homem estranho que lhe serviu de cicerone. O tal homem é, na verdade, um nigromante, ou seja, um mágico que tem a habilidade de entrar em contato com os mortos, evocá-los em benefício próprio ou até mesmo ressuscitá-los.

O nigromante faz um estranho convite para o narrador-protagonista: quer que ele conheça a sua casa, que tome parte no conhecimento oculto preservado pelo feiticeiro. O estranho começa a contar a história da mansão e do seu morador. No ano de 1768, um de seus antepassados entrou em contato com a magia negra cultivada por índios que outrora habitavam aquela região e aprofundou os seus

conhecimentos nessa arte antiga. A intenção do estranho é exibir alguns desses conhecimentos.

A aceitação do extraordinário ocorre quando o desconhecido constata a existência de artes ocultas ao descobrir e estudar a história de seu ancestral. Já o narrador, em nenhum momento, questiona a autenticidade da existência do sobrenatural. Para ele, a intenção do feiticeiro pode ser fruto de sua própria loucura ou a abertura de um caminho fascinante, porém perigoso. Sua postura é diferente da posição do narrador de “A queda da casa de Usher” que alega a influência da superstição ao se assustar com aqueles fenômenos já descritos.

O bruxo, ao se referir à história de seu antepassado, informa que a construção da casa enfureceu os índios da região por se tratar de um solo sagrado. Mesmo sendo uma propriedade privada, os índios continuaram frequentando e realizando os seus rituais. O proprietário acaba descobrindo a prática de cultos pagãos em sua propriedade. Com o intuito de obter esse poder mágico, o proprietário barganha a permissão do ritual desde que os índios lhe ensinem os seus feitiços. Quando o iniciado obteve conhecimento suficiente, resolveu envenenar todos os índios para ser o único conhecedor daquele poder.

A literatura fantástica, em todas as suas esferas de possibilidades, costuma consagrar um outro tipo de saber: o conhecimento pseudocientífico ou popular. Quer dizer, aquele saber que a ciência moderna nega. O conhecimento do ancestral ultrapassou todas as esferas do conhecimento humano, tanto aquelas oficiais quanto as proibidas ou não aceitas. Sendo assim, o nigromante ridiculariza o conhecimento humano vigente:

Ele não esteve em Oxford por nada, tampouco conversou com um químico e astrólogo antigo em Paris. Ele compreendeu, em suma, que o mundo não passa da fumaça dos nossos intelectos, além do alcance das pessoas vulgares, mas para os sábios tirarem baforadas e tragem como o melhor tabaco da Virgínia (LOVECRAFT, 2008, p. 72).

O homem estranho admite que há saberes que estão fora da compreensão de muitos. Ele também defende a existência de uma ciência que ultrapassa a imaginação humana, que está além de qualquer compreensão.

Em “Ele”, as manifestações sobrenaturais ocorrem a partir da intervenção de um feiticeiro, e não de forma espontânea. Quando a magia foge do controle do nigromante e o sobrenatural se manifesta livremente, há um desequilíbrio só restabelecido quando a experiência metaempírica é encerrada. O retorno ao equilíbrio ocorre. Porém, a vida não volta a uma situação de *status quo*, já que se torna admissível novas esferas de possibilidades científicas, novas experiências extraordinárias.

A primeira experiência metaempírica ocorre quando o bruxo leva o narrador para uma janela e faz algumas pantomimas. Na primeira vez, ele conseguiu alterar a

paisagem de Nova Iorque para uma época anterior à colonização. O nigromante tinha o poder de controlar o tempo, de fazer longos recuos ao passado e mudar o espaço à sua volta. Na segunda demonstração de poder, o narrador percebe nova modificação:

O relâmpago brilhou outra vez – mas dessa vez sobre uma cena que não era completamente estranha. Era Greenwich, a Greenwich de um passado não tão distante, com um telhado aqui e outro ali, ou uma fileira de casas como as vemos agora, no entanto com alamedas verdes, campos graciosos e terrenos públicos gramados. O pântano ainda brilhava adiante, mas mais distante vi os campanários do que fora então toda a Nova York [...] (LOVECRAFT, 2008, p. 73).

O narrador propõe um desafio ao nigromante: pede para que o outro recue mais ainda no tempo. O feiticeiro procede com o ritual e dessa vez o relâmpago, o sinal que indicava a ação do sobrenatural, é mais intenso e brilhante. O que acontece em seguida surpreende e amedronta o narrador que nos conta aterrorizado:

[...] Vi um céu repugnante com coisas estranhas que voavam, e abaixo dele uma cidade escura infernal com terraços de pedra gigantescos, pirâmides hereges lançando-se ferozmente em direção à lua e luzes diabólicas queimando de janelas inumeráveis. E enxameando sobre galerias aéreas de forma repulsiva, via as pessoas amarelecidas e de olhos semicerrados daquela cidade, vestindo túnicas laranja e vermelhas horríveis e dançando loucamente com as batidas febris de timbales, a algazarra obscena de crótalos e o lamento maníaco de clarins abafados, cujos toques tristes e contínuos subiam e desciam ondulantes como as ondas de um oceano profanado de betume (LOVECRAFT, 2008, p. 74).

O nigromante retrocede até o tempo em que não havia “civilização” em Nova Iorque, época em que a população indígena era a única a habitar o solo norte-americano. O relato dessa experiência poderia provocar a desconfiança do leitor já que os acontecimentos narrados seriam improváveis de acontecer em nosso mundo. Ciente desse fato, o narrador defende a verdade de seu relato afirmando ter certeza do que presenciou:

Eu vi essa paisagem, sim, a vi, e ouvi, como se com os ouvidos da mente, a confusão blasfema de dissonâncias que a acompanhavam. Era a realização estridente de todo o horror que aquela cidade-cadáver havia despertado na minha alma, e, esquecendo todos os pedidos para ficar em silêncio, gritei, gritei

e gritei enquanto meus nervos cediam e as paredes estremeciam à minha volta (LOVECRAFT, 2008, p. 74).

O narrador assegura que as experiências vivenciadas são verdadeiras e que ele não foi vítima de alucinação provocada, inconscientemente, pelo medo. Por isso, ele insiste: “Apenas minhas emoções entorpecidas me mantiveram são e consciente” (LOVECRAFT, 2008, p. 75).

Mais singular do que a visão e a reação do narrador foi a do feiticeiro que também começou a ficar aterrorizado quando percebeu que sua magia havia fugido a seu controle. O retorno à época passada, provavelmente para o período do seu antepassado, provocou o aparecimento de índios (aqui vistos como a representação do mal) que vieram para se vingar do crime cometido:

– A lua cheia, maldito seja, seu... seu cão uivante, você os chamou e eles vieram atrás de mim! Pés com mocassins... homens mortos... Deus os fez desaparecer, seus diabos vermelhos, mas não fui eu quem envenenou o rum de vocês... e não mantive a sua mágica podre a salvo? Vocês beberam como esponjas, malditos sejam, e ainda assim têm de culpar o fidalgo... vão embora! Larguem esse trinco... não tenho nada para vocês aqui... (LOVECRAFT, 2008, p. 75).

Tanto o cenário quanto o feiticeiro, sob a ação de uma força demoníaca maior do que o seu poder mágico, começam a desintegrar. A decadência que passa a assolar o casarão afeta o nigromante (que se revela ser o antepassado e assassino dos índios). Por esse motivo, o feiticeiro é afetado por um processo de enegrecimento do corpo. Os índios que estavam batendo na porta e forçando a sua entrada conseguem, finalmente, vencer o obstáculo, para o espanto tanto do bruxo quanto do narrador:

[...] Nesse instante, golpes rápidos e penetrantes investiram contra os revestimentos apodrecidos, e vi o brilho de um tacape quando este fendeu a madeira que se despedaçava. Não me mexi, até porque não conseguia, mas observei aturdido quando a porta desabou em pedaços deixando entrar um influxo colossal e disforme de uma substância negra como uma tinta e repleta de olhos brilhantes e malignos (LOVECRAFT, 2008, p. 76).

À maneira do casarão de Usher, a mansão do bruxo também desmorona. O narrador consegue escapar e presenciar, ainda, a massa disforme e negra engolindo o feiticeiro e se dirigindo para a adega. O narrador é encontrado por um homem que disse que ele havia se arrastado até ali, provavelmente inconsciente. Por mais estranho que essa experiência possa parecer, ela, em nenhum momento, suscitou a

dúvida para o narrador, que a transmite para o leitor. Nessa história, o sobrenatural se torna uma manifestação aceita. Embora o mal, aparentemente, tenha se extinguido, jamais há o retorno para uma ordem em que as leis conhecidas da natureza continuem as mesmas. A experiência metaempírica é recebida sem qualquer desconfiança. Para assegurar a veracidade de seu relato, o narrador assim o encerra: “Quem ou o que era aquela criatura, não tenho a menor ideia; mas repito que a cidade está morta e repleta de horrores desconhecidos” (LOVECRAFT, 2008, p. 77, grifo nosso). Temos então, a confirmação de que a vida é algo que está além de nossa compreensão, que existem coisas que fogem a uma explicação lógica e racional, como já havia nos ensinado Hamlet na famosa frase sobre as coisas que existem entre o céu e a terra e que a filosofia não supõe. O que fica no maravilhoso é a informação de que há outros saberes além do científico e que a realidade está além da nossa compreensão.

5 Considerações finais

Conforme já havíamos discutido, o fantástico, o estranho e o maravilhoso têm um ponto em comum: o assunto. Todos os três abordam, de acordo com suas perspectivas, o tema do sobrenatural. Enquanto que o fantástico possibilita a existência da experiência metaempírica, e põe em dúvida o mundo tal como é admitido pelo discurso racionalista, o estranho nega a presença do sobrenatural em defesa do *status quo* e da natureza explicada a partir de argumentos científicos. Por último, o maravilhoso admite a existência do insólito e permite que o extraordinário mude de categoria, passando de um acontecimento incomum para algo ordinário e admissível. Assim, a partir do conceito todoroviano de fantástico (no sentido geral), a literatura se posiciona de três maneiras diferentes em relação ao conteúdo insólito.

Referências

- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, Vol. XVIII. p. 275-318.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HAWTHORNE, Nathaniel. Jovem Goodman Brown. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução de Ricardo Lísias. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 173-185.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. Ele. In: _____. *A tumba e outras histórias*. Tradução de Jorge Ritter. São Paulo: L&PM Pocket, 2008. p. 65-77.

_____. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira et al. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 7-28.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maira Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 141-153.

Recebido em 18 de abril de 2011.

Aceito em 22 de junho de 2012.

ADOLFO JOSÉ DE SOUZA FROTA

Docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG – Campos Belos). Mestre e doutorando em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). E-mail: adolfo_thedrifter@yahoo.com.br.